

**Anna Benicka**  
(CBN IKRiBL)

## Saura i filmowe studium dziecka

### Abstrakt:

Prezentowany tekst odnosi się do hiszpańskiego reżysera – Carlosa Saura i jednego z jego najgłośniejszych filmów *Nakarmić kruki*. Poprzez smutek i posępność filmu obraz dzieciństwa nabiera znamion okrutnego koszmaru. Ból, jaki odczuwa mała Ana po śmierci Mamy, łączy się z oniryzmem. Dzięki ucieczce w magię i sen, czas, przestrzeń i psychika małej bohaterki ulegały zjednoczeniu, co znakomicie oddał w filmie, żonglujący transgresją, Saura.

**Słowa kluczowe:** Saura, analityk, film, transgresja, dziecko

### Abstract:

The present text refers to the Spanish director Carlos Saura and one of his most notorious films *Cría Cuervos* (English: *Raise Ravens*). Through the sadness and gloom picture of childhood, the film takes on the constituent elements of cruel nightmare. The pain felt by small Ana after his death we have combined with Onirism. Thanks to the escape from the magic and dream time, space and psyche of the heroine underwent a small unification, which famously gave the film juggling transgression.

**Keywords:** Saura, analyst, film, transgression, child

## Rozdział 1: W cieniu geniuszu Buñuela: nadrealny analityk

Hiszpańskiego malarza ekranu – Carlosa Saurę – zwykło się określać mianem „spadkobiercy buñuelowskiej metafory”<sup>1</sup>. Reżyser jest kontynuatorem nurtu wizyjnego, głęboko osadzonego w kulturze hiszpańskiej<sup>2</sup>.

Na świat przyszedł 4 stycznia 1932 roku w Huesca położonej w hiszpańskiej Aragonii. Wychował się w zamożnej rodzinie o trwalej i bogatej tradycji artystycznej. Matka Saury przed wyjściem za mąż była pianistką. Zainteresowania brata Saury – Antonia – skupiały się wokół malarstwa. Ojciec znaczną część swojego życia poświęcił pracy w charakterze urzędnika Ministerstwa Spraw Wewnętrznych. Dzieciństwo reżysera łączyło się z tragicznymi wydarzeniami, jakie dotknęły

---

<sup>1</sup> Por. E. Królikowska-Avis: *Śladami Buñuela. Kino hiszpańskie*. Warszawa, Centralny Ośrodek Metodyki Upowszechniania Kultury, 1988, s. 122.

<sup>2</sup> Tamże, s. 112.

Hiszpanię w latach 1931-1939 i poprzedzającymi je doświadczeniami hiszpańskiej liberalnej inteligencji<sup>3</sup>.

Będąc nastolatkiem, Saura z oddaniem poświęcał się swojej fundamentalnej pasji, jaką stanowiła dla niego fotografia. Pierwsza indywidualna wystawa jego prac odbyła się w 1951 roku w Królewskim Towarzystwie Fotograficznym w Madrycie. Przyszły twórca kina hiszpańskiego brał także udział w licznych krajowych i zagranicznych wystawach zbiorowych. Podczas Festiwalu Muzyki w Grenadzie i Festiwalu Sztuki w Santanderze pełnił rolę oficjalnego fotografa.

Obdarzony wybitnymi zdolnościami matematycznymi decyduje się na podjęcie studiów inżynierskich, które jednak szybko porzuca na rzecz filmu i kina dokumentalnego. Wiedzę o nich zdobywał przez jedenaście lat (1952-1963) podczas studiów w Instytucie Kinematografii w Madrycie (Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematograficas). W latach 1952/53 wstąpiwszy do I.I.E.C-u, poznaje późniejszą czołówkę twórców hiszpańskiego kina m.in.: Julia Diamante'go, Jesusa Fernandez Santosa, Eugenia Martina<sup>4</sup>.

Zainteresowania młodego reżysera krążyły także wokół dziennikarstwa. Wstąpił nawet do madryckiej Szkoły Dziennikarstwa. Szybko jednak zrezygnował z pisania i rozpoczął pracę nad realizacją filmów. Początkowo asystuje operatorowi i reżyserowi Eduardo Ducay'owi przy produkcji filmu dokumentalnego *Carta de Sanabria* (*List z Sanabrii*)<sup>5</sup>. Później, jako pomocnik techniczny, pomaga przy realizacji dokumentu *La Chenga* (*Zgrywa*) w reżyserii Leopoldo Pomesa. Już jako operator uczestniczy w tworzeniu *Pertollano* Jesusa Fernandela Santosa. Dwie etiudy szkolne *El tióvivo* (*Karuzela*) i *Pax* wyznaczają początek samodzielnej kariery Saury. Dyplom reżysera uzyskał w 1957 roku. Dokument pt. *Niedzielne popołudnie*, który Saura, przedstawił na zakończenie swojej edukacji, opierał się na opowiadaniu Ferdinando G. de Castro. Młody reżyser pozostał na uczelni, gdzie przez sześć lat wykładał praktykę sceniczną. W 1963 roku z powodów politycznych związanych z frankistowską cenzurą, zmuszony był porzucić swoje stanowisko.

Będąc jednym z przedstawicieli grupy *hombres 66*, szybko zyskuje status jej przywódcy i apostoła. Swoją najciekawszą i najbardziej reprezentatywną osobowością wyróżniał się na tle nowego hiszpańskiego kina. Wzorem do naśladowania był dla niego – określany mianem

---

<sup>3</sup> K. Ogorzałek: *Na granicy dwóch światów. Próba analizy twórczości filmowej Carlosa Saury*. Kraków, Oficyna Wydawnicza AFM, 2011, s. 13.

<sup>4</sup> Por. E. Królikowska-Avis: *Śladami Buñuela...* Dz. cyt., s. 113.

<sup>5</sup> Film ten nigdy nie został ukończony.

Starego Mistrza – Buñuel<sup>6</sup>. W swoich wczesnych filmach, szczególnie *Los Golfos*, Saura próbował stworzyć hiszpańską wersję neorealizmu, odrzucając jednocześnie jego silne naznaczenie sentymentalizmem. Szczególne wrażenie wywarł na Saurze ostry dokument Buñuela pt. *Ziemia bez chleba - Hurdowie*. Pierwsze spotkanie Buñuela i Saury nastąpiło podczas Przeglądu Kina Hiszpańskiego w Montpellier w 1957 roku. Saura został nań zaproszony przez Jose Francisco Arandę. Młody reżyser w następujący sposób opisuje wrażenia ze spotkania ze swoim wielkim rodakiem:

Spotkanie z nim pozwoliło mi wyjść z impasu. Poczułem się zdolny do wyrażania pewnych problemów, o których nie myślałem: istniały one od dawna, ale chciałem znaleźć dla nich formę – aktualną, odpowiadającą światu, w jakim żyję<sup>7</sup>.

Stanowiło ono także okazję do poznania jego twórczości. W późniejszym filmie Saury – *Lament dla bandyty* – Buñuel wcieli się także w rolę Kata.

Pierwszym samodzielnym filmem Saury był zrealizowany w 1958 roku dokument etnograficzny – *Cuenca*, za który otrzymał nagrody na festiwalach w San Sebastian (1958) i Bilbao (1959). Saura wystąpił w nim w poczwórnej roli. Jest nie tylko reżyserem, ale także autorem scenariusza, operatorem i współautorem komentarza. Film jest realistycznym przedstawieniem tamtejszej prowincji, jaką jest Cuenca położona nad przepaścią między dwoma rzekami Jucar i Huecar. Trzyczęściowy dokument zawiera informacje dotyczące geografii tego rejonu. Przedstawia Cuencę jako „tajemnicze miasto z własną duszą”. Ukazuje również najważniejsze tradycyjne święta i obrzędy<sup>8</sup>. Doceniony przez krytykę Saurowski dokument porównywano z *Ziemią obiecaną* Buñuela.

Powstały w 1959 roku *Los Golfos* był pierwszym filmem fabularnym zrealizowanym przez Saure. Reżyser wykorzystał w nim linearną strukturę i nieskomplikowaną narrację a także, tak charakterystyczny dla kina hiszpańskiego, rys tragizmu. Tytuł podkreśla znaczenie podjętej w nim problematyki. Określenia *Los Golfos* używa się języku hiszpańskim w odniesieniu do chuliganów i drobnych złodziejaszków, wałęsających się całymi dniami i, dla zabicia czasu, prowokującymi awantury. Miejscem akcji rozgrywających się wydarzeń Saura uczynił odległe przedmieścia Madrytu, Vallecas czy Hortaleza. Fabuła filmu opiera się na heroicznych działaniach grupy chłopców związanych ze wsparciem przyjaciela w realizacji jego życiowych planów pozosta-

---

<sup>6</sup> Tamże, s. 45.

<sup>7</sup> Tamże, s. 138.

<sup>8</sup> K. Ogorzałek: *Na granicy dwóch światów...* Dz. cyt., s. 14.

nia torreadorem przy jednoczesnym ukazaniu ich problematycznych moralnie uwikłań. Dzieło to zwykle się odczytywać w kategoriach społecznych. Jednak jego przejmująca wymowa czyni go także, jeśli nie przede wszystkim, dramatem egzystencjalnym.

Filmy Saury ujawniają wielki talent kreacyjny artysty, przekładający się na: dynamiczną wyobraźnię, ojczyźniany konkret (obecność folkloru), posępności tonacji a także plastyczną kompozycję kadru i muzyczność<sup>9</sup>. „Muzyczność” filmów Saury wynika z faktu uczynienia muzyki głównym elementem kina autorskiego. Jego filmy znakomicie wykorzystują różne jej formy, poczynając od ulicznych piosenek, poprzez flamenco i fandango, kończąc na hiszpańskich hitach estradowych.

Wielokrotnie podejmowany temat narodowej traumy<sup>10</sup> sprawia, że widz odnajdzie w kinie Saury coś fatalistycznego. Typowa dla hiszpańskich filmów o „tamtej wojnie” jest także atmosfera utajonej grozy. Odzwierciedleniem dbałości Saury o estetykę kadru jest staranna kompozycja, efektowne oświetlenie oraz subtelna wysmakowana gra światła i cieni. Przykładem zastosowania tych „istotnych cech formuły kina Saury”<sup>11</sup> są inspirowane rysunkami i sztychami de Goyi sceny walki w *Lamencie dla bandyty* a także układy choreograficzne do *Carmen* oraz *Tanga*. Moment tworzenia *La cazy* przyczynił się do zawiązania przez Saurę stałej współpracy z producentem – Eliaszem Querejetą i operatorem – Luisem Cuadrado. Współautorem scenariusza – *Mrożonego peppermintu* – pierwszego obrazu autorskiego wykorzystującego motyw gry – był Angelino Fons. W filmie po raz pierwszy zagrała Geraldine Chaplin – późniejsza żona Saury. Od tej pory towarzyszyć mu będzie w wielu filmowych przygodach.

Hiszpański reżyser w następujący sposób wypowiada się o stosowanym przez siebie chwycie polegającym na grze z widzem:

Wiele rzeczy zaniedbuję: realizm filmu, prawidła psychologii, ale nie „grę”, którą stosuję, dlatego że sprawia mi to radość. Rzecz jasna, jest to już „gra” trochę na innym poziomie. Bardzo lubię „grę” i moje filmy cały czas pokazują, że są niczym więcej jak „grą”<sup>12</sup>.

Typowy „saurowski obraz” roi się od przewrotnych pytań, dwuznacznych odpowiedzi, refleksji filozoficznych, uwag obyczajowych i spostrzeżeń dotyczących przeżyć psychicznych bohaterów. Jest przy tym wszystkim – chłodny, choć z ukrytym zapłonem żartu<sup>13</sup>. Sam Saura

---

<sup>9</sup> E. Królikowska-Avis: *Śladami Buñuela...* Dz. cyt., s. 115.

<sup>10</sup> K. Ogorzałek: *Na granicy dwóch światów...* Dz. cyt., s. 15.

<sup>11</sup> E. Królikowska-Avis: *Śladami Buñuela...* Dz. cyt., s. 123.

<sup>12</sup> Tamże, s. 132.

<sup>13</sup> Tamże, s. 125.

zwykł określać swoje filmy parabolicznymi bardziej niż symbolicznymi. Zrealizowany w 1970 roku *Ogród rozkoszy* dał początek trylogii dotyczącej skutków hiszpańskiej wojny domowej. Kolejne pozycje tego cyklu stanowiły – *Anna i wilki* (*Ana y los lobos*) i *Kuzynka Angelica* (*La prima Angelica*). Demaskacja mitu hiszpańskiej niezawisłości i potęgi tzw. wizja *hidalgos* stanowi jeden z głównych motywów filmu. Posługując się swoistą metodą narracji, reżyser ukazał w krzywym zwierciadle wszelkiego rodzaju sprzeczności narodu hiszpańskiego dotyczące m.in. moralności, religijności, polityki, obyczajowości oraz społeczności. Zrealizowana w 1972 roku produkcja *Anna i wilki* (*Ana y los lobos*) podobnie jak *Ogród rozkoszy* zaliczana jest do nurtu satyryczno-groteskowego. Karolina Ogorzałek uznaje ją nawet za „jeden z najbardziej dosłownych obrazów Hiszpanii u schyłku dyktatury Franco”<sup>14</sup>. Metaforyczna strona filmu podkreślona została poprzez nadany mu tytuł. Przywodzi on na myśl starą kastylijską legendę o matce wilczycy i jej trzech synach-wilkolakach.

Zwieńczeniem satyrycznego etapu twórczości Saury jest film *Kuzynka Angelica* (*La prima Angelica*) – laureat MFF w Cannes’74. Ukazany w nim czysto polityczny temat hiszpańskiej wojny domowej na stałe wpisał się w tak lubiany przez Saurę teatr życia. W osiągnięciu takiego efektu pomogła mu umiejętność zacierania granic między czasem teraźniejszym a przeszłym.

Typowym rysem zastosowanym w *Nakarmić kruki* (*Cria cuervos*), określanym mianem prawdziwego arcydzieła, jest filozoficzno-metafizyczny motyw rozliczania się ze Złem i wymierzania sprawiedliwości w imię Dobra Idealnego. Fabuła filmu idealnie oddaje aktualną sytuację Hiszpanii wraz z jej oczekiwaniem na śmierć gen. Franco. Śmierć *caudillo* przyniosła istotną zmianę w twórczości Saury. Począwszy od 1975 roku reżyser samodzielnie tworzy scenariusze swoich filmów, dzięki czemu jego obrazy zyskują jeszcze bardziej autorski osobisty wyraz.

Charakterystyczny dla kina Saury wątek egzystencjonalnej samotności człowieka i nieustannej obecności śmierci zostanie przez niego rozwinięty w kolejnym filmie – *Elizo moje życie* (*Elisa, vida mia*, 1977). W odróżnieniu od wcześniejszych utworów film ten nie ukazuje już linearnego świata akcji. Wręcz przeciwnie – wprowadza widza w wewnętrzny świat bohaterów, jednocześnie otwierając się na ich duchowe przeżycia. Brawurowe przekraczanie granic rzeczywistości, obiektywizmu i świadomości pozwoliło Saurze na dotarcie do podświadomości. Kreowani bohaterowie obdarzeni są przez niego skomplikowanym i bogatym życiorysem o trójwarstwowym stopniu uwikłania. Składają się nań: czyny, myśli stanowiące wewnętrzny komentarz oraz

---

<sup>14</sup> K. Ogorzałek: *Na granicy dwóch światów...* Dz. cyt., s. 16.

podświadomość<sup>15</sup>. Zmiany struktury kina Saury zapoczątkowane zostały już w *Polowaniu*. Reżyser odszedł wtedy od zamkniętych konstrukcji fabularnych. Zamiast tego w jego repertuarze pojawiły się filmy „akcji wewnętrznej, ukazujące psychikę bohaterów.

Przeżycia lub wydarzenia budzące w reżyserze silne wrażenia często stają się początkiem do realizacji kolejnych filmowych produkcji. Tak było w przypadku *Z zawiązanymi oczyma* (*Los ojos vendados*, 1978). Pomysł na scenariusz filmu powstał podczas majowego sympozjum, które odbyło się w Madrycie w 1977 roku. Poprzez połączenie ze sobą głównych motywów tj.: polityka, społeczeństwo, artyzm, czy psychologia preferowanych przez ówczesne kino uzyskał Saura efekt zamiany życia w sztukę i sztuki w życie.

Kres poszukiwaniom psychologicznym i eksperymentom formalnym Saury położyły dwa jego obrazy: *Elizo, życie moje* i *Z zawiązanymi oczami*. Najprawdopodobniej była to przyczyna podjęcia przez reżysera decyzji powrotu do problematyki codziennej, materialnej, ewidentnej.

Zrealizowana w konwencji komediowej *Mama ma sto lat* stanowiąca celowe nawiązanie do losów bohaterów *Anny i wilków*, wyraźnie ukazuje dystans obecny w spojrzeniu na dotychczas kreowany świat. Zacerpnięty z ducha *el arte negro espanol* wydaje się być zastosowany w filmie makabryczny humor<sup>16</sup>. Sprawy rodzinne oddają tutaj jakże istotną dla Saury problematykę liberalizacji kraju. Takie rozwiązanie sprawia, że jego kino ma już nie tylko jasno określoną osobowość kulturową, ale i silnie zaznaczoną przynależność historyczną.

W filmach hiszpańskiego reżysera jego dyskurs z widzem oparty jest na „amalgamacie rzeczywistości, snu, pamięci i wyobraźni”<sup>17</sup>. Jednocześnie powrotem i pożegnaniem z tematyką oniryzmu był film *Słodkie godziny* (*Dulce horas*, 1981). Młody reżyser szybko odciął się od swojego poprzednika – Buñuela. Zaczął pracę samodzielną, tworząc filmy metodą prób i błędów. Jego kino reprezentuje już terazniejszość i przyszłość a nie świat, który odchodzi, ukazywany w filmach Starego Mistrza. Poprzez zastosowanie opartego na nowoczesnej wiedzy psychologicznej i psychiatrycznej wizerunku ludzkiej świadomości, kino Saury zyskało miano najbardziej introwertycznego kina w historii filmu. Zaszczytne miejsce w areopagu współczesnego kina hiszpańskiego zawdzięcza Saura uniwersalności poruszanych problemów i zarazem nowatorskiemu językowi filmowemu<sup>18</sup>.

---

<sup>15</sup> E. Królikowska-Avis: *Śladami Buñuela...* Dz. cyt., s. 145.

<sup>16</sup> Tamże, s. 151.

<sup>17</sup> Tamże, s. 150.

<sup>18</sup> K. Ogorzałek: *Na granicy dwóch światów...* Dz. cyt., s. 20.

## Saura i filmowe studium dziecka

### Rozdział 2: Ana - dziecięca transgresja

Problematyka transgresji stała się w ostatnim czasie bardzo modnym tematem. W Polsce żywo zainteresował się nią psycholog Józef Koziński<sup>19</sup>. Człowiek transgresyjny to człowiek wielowymiarowy. Natura obdarzyła go zdolnością przekraczania granic materialnych, społecznych i symbolicznych<sup>20</sup>. Tematyka ta zainteresowała również Marię Janion – redaktorkę i współautorkę serii *Transgresje*<sup>21</sup>. Wkrótce stała się także pożywką dla wszelkiego rodzaju sztuki, w tym także filmowej.

W mistrzowski sposób operuje transgresją hiszpański reżyser – Carlos Saura. Zainspirowany kreacją młodej aktorki Any Torent w *Duchu roju* reżyserii Victora Erica postanowił obsadzić dziewczynkę w roli głównej bohaterki jednego z jego najgłośniejszych filmów – *Nakarmić kruki* (*Cria cuervos*) wyróżnionego – między innymi – Srebrną Palmą w Cannes i nominacją do Złotego Globu.

„Najkrótsza recenzja” z 1978 roku zamieszczona w „Kulturze” akcentuje smutek i posępność filmu, który wprawdzie opowiada o dzieciństwie, ale poprzez te cechy sprawia, iż potoczne wyobrażenie sielskiego okresu nabiera zupełnie innego znaczenia. Zyskuje on bowiem znamiona okrutnego koszmaru. Taki obraz kształtują: niewesołe zdarzenia, wstrząsające wyobrażenia i dramatyczne sny. Sama Ana wspominając po latach swoje dzieciństwo, zauważa, iż pomimo nazywania go najszcześniejszym okresem w życiu, sama zapamiętała je jako nieprzerwany czas smutku, wypełniony strachem<sup>22</sup>.

Zrealizowana w 1975 produkcja jest pierwszym dziełem Saury, które „przenosi zainteresowania twórcy w sferę indywidualnych potyczek jednostki z losem”<sup>23</sup>. Dramatyzm przedwczesnego wtajemniczenia w życie małego dziecka i jego zbyt wczesna inicjacja stanowią osnowę psychologiczną dzieła twórcy hiszpańskiego kina. Wszelkie widzia-

---

<sup>19</sup> J. Koziński: *Koncepcja transgresyjna człowieka : analiza psychologiczna*, Warszawa, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1987.

<sup>20</sup> [https://pl.wikipedia.org/wiki/Transgresja\\_\(psychologia\)](https://pl.wikipedia.org/wiki/Transgresja_(psychologia)).

<sup>21</sup> Seria *Transgresje: Odmieńcy* – wybór, oprac. i red. M. Janion i Z. Majchrowski; Gdańsk: Wydaw. Morskie, 1982. *Osoby* – wybór, oprac. i red. M. Janion i S. Rosiek; przygot. do dr. współpr. E. Graczyk et al. Gdańsk, Wydaw. Morskie, 1984, *Maski* – T. 1-2 / wybór, oprac. i red. M. Janion i S. Rosiek. Gdańsk, Wydaw. Morskie, 1988, *Dzieci* – T. 1-2 / wybór, oprac. i red. M. Janion i S. Chwini. Gdańsk, Wydaw. Morskie, 1988.

<sup>22</sup> Por. C. Saura: *Nakarmić kruki* [*Cria cuervos*]. [film]. Hiszpania, 1976, barwny. Edycja: Dolby Digital.

<sup>23</sup> E. Królikowska: *Śladami Buñuela. Kino hiszpańskie*. Warszawa 1988, s. 141.

ne na ekranie wydarzenia rozgrywają się tak naprawdę w psychicznym świecie bohaterki. Przeplatająca się z rzeczywistością fantazja, prawda z fikcją, jawa ze snem oraz tryb oznajmujący z przypuszczającym tworzą stylistykę filmu wiernie prezentującą egzystencjalne Nieznane. Charakterystyczne dla twórczości Saury – „motyw niemego świadka” oraz „wątek zamkniętego domu” także znalazły tutaj swoje zastosowanie.

Specyficzny klimat anegdoty, będącej opowieścią o zabawie w pozory, uzyskał Saura dzięki przestrzeni ogromnego, zamożnego mieszczańskiego domu odciętego od wszelkiej rzeczywistości, często od odpowiedzialności. Ograniczona przestrzeń, wypreparowana z wątków ubocznych, czyni widzianą na ekranie historię bardziej czytelną i sugestywną, oddając jednocześnie charakterystyczne dla kina Saury nastroje duszności i niepokoju<sup>24</sup>. Podkreślić należy fakt, iż rozgrywającym się w jego wnętrzu wydarzeniom często towarzyszy wieczór, zmrok lub noc. Dzięki temu Saurze udało się zbudować mroczną, tajemniczą i zarazem nostalgiczną atmosferę, pozwalającą na odczuwanie wewnętrznego bólu i oddychanie aurą odchodzącego czasu. Inicjuje ją bliska mieszkańcom Półwyspu Iberyjskiego melodia utworu Federica Mompou *Canción y Danzas N.6*. Wspomnienia o dawnej Hiszpanii łączą się w tym miejscu z motywem tęsknoty za tym, co minione, tak zresztą charakterystycznym dla kreacji fabularnej filmu.

Bożena Sycówna zwraca w tym miejscu uwagę na warstwę dźwiękową filmu. Towarzyszy ona, krótkim niczym rzut oka, panoramom ulicy, jednocześnie nasycając ją nieznośnymi hałasami wielkiego miasta. Hałas został przez Saurę wykorzystany także w scenie lotu. Niezwykłość i doniosłość tego obrazu została tutaj podkreślona poprzez nasilenie hałasu, który przechodzi w niemal ogłuszający gwizd<sup>25</sup>.

W filmach Saury ważny komponent stanowi muzyka. W przypadku *Nakarmić kruki* jest nim piosenka pt. *Por que te vas?*, pełniąca jednocześnie rolę powracającego motywu. Wspomniana już Sycówna zauważa, iż pozwala ona małej Anie zagłuszyć odgłosy zewnętrznego świata, ogłuszyć ból i samotność<sup>26</sup>. Użycie w filmie piosenki świadczy o Saurowskiej umiejętności wydobywania z produktu masowego przekazu jego wewnętrznej magii. Utwór sam w sobie jest tylko zwykłym młodzieżowym szlagierem, w którym przeplatają się gitarowe flamenco, hiszpański hit estradowy w stylu „sweet spanish”, fandango, czy

---

<sup>24</sup> Zob. w tejże, s. 131.

<sup>25</sup> B. Sycówna: *Nibylandie Carlosa Saury. O filmie „Nakarmić kruki”*. Kraków, ZTiKF, 1979, s. 10.

<sup>26</sup> Tamże, s. 3.



uliczne piosenki<sup>27</sup>. Oderwany od filmu i obrazu traci swoje znaczenie. To właśnie film i tylko film czyni z utworu czynnik budowania nastroju.

Stale powracający rekwizyt w twórczości Saury stanowi album z rodzinnymi fotografiami. Jego przeglądanie uczynił reżyser *Nakarmić kruki* nostalgicznym obrzędem. Była to próba oddania przez niego przeświadczenia odnoszącego się do fotografii, łączącej się z przemianami i śmiercią<sup>28</sup>. Stare fotografie i albumy przewijają się przez ekran już od czołówki. Ogromny wpływ na odbiór fenomenu artystycznego fotografii przez Saurę miała idea Morinowskiego *double*<sup>29</sup>, w której sobowtór, aby zaistnieć, musi czerpać z ducha oryginału. Dzięki takiemu podejściu hiszpańskiego reżysera fotografia nie jest już tylko powtórzeniem rzeczywistości, jej repliką. Poprzez wyposażenie w pewną szczególną moc stanowi autonomiczny byt<sup>30</sup>, pełniący funkcję narzędzia pozwalającego na zachowanie a także kształtowanie i korygowanie wrażeń związanych z treścią obrazu.

Zdjęcia stanowiące tło czołówki filmu prezentują szczęśliwe chwile z życia Any: inspirujące wycieczki, beztroskie zabawy z siostrami, czy bliskość i opiekę matki. Wszelkie pozytywne uczucia związane z przeżywaniem wspaniałych momentów egzystują jedynie na fotografiach. W miarę wkraczania w czas akcji filmu pamięć o nich ulatnia się bez śladu.

Oglądanie fotografii i pocztówek przy akompaniamencie ulubionych melodii z przeszłości jest, oprócz modlenia się na modlitewniku, jednym z niewielu sposobów spędzania czasu przez sparaliżowaną babkę Any. Pozostałością po minionym życiu są jedynie obrazki. Z teraźniejszością wiąże się jedynie wszechogarniająca pustka i pragnienie śmierci.

Fabulę otwartej kompozycji *Nakarmić kruki* tworzą subtelne stosunki Any z rzeczywistością. W narastającym ciągu przeżyć stale mieszają się oceny obiektywne i subiektywne, perspektywy czasowe oraz osoby należące do rzeczywistego świata i do „tamtego” – będącego jedynie wytworem fantazji. Wszystkie te czynniki składają się na wspomnienia dorosłej Any. Wyblakłe fotografie stanowią tu jedynie rodzaj talizmanu, za pomocą którego bohaterka przywołuje dawne wydarzenia. Ukazując je z punktu teraźniejszości, Saura podkreśla ich niewygasłą aktualność i znaczenie w życiu dorosłej już dziewczyny. Ten fakt obecności minionych zdarzeń został zaakcentowany poprzez

---

<sup>27</sup> E. Królikowska: *Śladami Buñuela. Kino hiszpańskie...* Dz. cyt., s. 117.

<sup>28</sup>A. Helman: *Carlos Saura. We władzy dyspozytywu*. W zbiorze: *Autorzy kina europejskiego*. Red. G. Stachówna, J. Wojnicka, Kraków, Rabid 2005 (s. 177 i 179).

<sup>29</sup> Zob. E. Morin: *Kino i wyobraźnia*, Warszawa 1975, s. 39.

<sup>30</sup>A. Helman: *Carlos Saura. We władzy dyspozytywu...* Dz. cyt., s. 176.

zastosowanie stałego chwytu „gry” reżysera, polegającym na obsadzeniu w podwójnej roli – matki i dorosłej już Any tej samej aktorki – Geraldine Chaplin.

Oszczędny, słowny komentarz wydarzeń z dzieciństwa, pojawiającej się na ekranie dorosłej Any, przynosi ze sobą okruchy wiedzy o ludziach i zdarzeniach. Opowiadana przez nią historia rozgrywa się na przestrzeni jednego lata. Jej konstrukcja opiera się zarówno na wcześniejszych wydarzeniach, jak i fantomach wyobraźni. Sycówna wyróżniła tutaj trzy plany czasowe: teraźniejszość, w której dorosła Ana opowiada o swojej przeszłości, czas opowiadany tworzony przez realną rzeczywistość oraz nierealność czasu małej Any, w którym obok siebie egzystują żywi i martwi<sup>31</sup>.

Na skutek nieokreślonej płaszczyzny filmu nie jest dane widzowi określić ile Ana miała lat podczas rozgrywających się wydarzeń. Być może, że jest to jeszcze jeden z elementów „gry” reżysera. Poprzez ukazanie mitycznej krainy, stanowiącej przestrzenny odpowiednik „everymana”, reżyser chciał oddać na ekranie wydarzenia właściwe dla każdego czasu i będące zawsze prawdziwe.

Klucz do intrygującego świata hiszpańskiego malarza ekranu – Carlosa Saura stanowi scena seksualnej „inicjacji” dziecka. Schodząca cicho po schodach dziewczynka, ubrana w białą sukienkę, przystaje przed drzwiami sypialni rodziców. Gwałtownie narastająca barwa odgłosów z niej dobiegających, brutalnie wprowadza bohaterkę w rzeczywistość demonów dorosłości, naznaczając seksualną „inicjację” śmiertelnym przerażeniem oraz ukazując dwuznaczność, rządzącą podstawowymi instytucjami życia społecznego, będących wynikiem odwiecznej gry Erosa i Tanatosa. Traumatyczne zderzenie z niezrozumiałą dla niej seksualnością i śmiercią dziewczynka przetwarza wedle własnego porządku wyobraźni.

Szczegółne upodobanie znalazł Saura w posługiwaniu się spojrzeniem dziecka. W przypadku *Nakarmić kruki* Ana obdarzona jest badawczym postrzeganiem rzeczywistości, które prowadzi do samodzielnego rozumowania. Działanie dziewczynki dyktowane jest niepojętą ciekawością. Jej odzwierciedlenie stanowi uważna obserwacja i dociekanie, tego czego była świadkiem<sup>32</sup>. Wnioski z podpatrywanych w dzieciństwie scen z życia erotycznego dorosłych wyciągnie Ana dopiero sama będąc dorosłą. Mając kilka lat nie rozumie seksualności i anegdot służącej Rosy, próbującej w ten sposób uświadamiać dziewczynki.

---

<sup>31</sup> B. Sycówna: *Nibylandie Carlosa Saura...* Dz. cyt., s. 6.

<sup>32</sup> A. Helman: *Carlos Saura. We władzy dyspozytywu...* Dz. cyt., s. 186.

Znaczącą funkcję w odbiorze filmu pełnią obecne w nim schody. Występują one niczym leitmotiv. Ich dziewięciokrotne pojawienie się za każdym razem wiąże się z jakimś istotnym wydarzeniem dla akcji utworu. Z punktu widzenia wyobraźni ów motyw traktowany jest jako metafora a nawet symbol zapadania się w przeszłość czy wędrówki w czasie. Jest to najprawdopodobniej wynik immanentnej wertykalności schodów. Funkcję metafory można także przypisać zstępowaniu po schodach domu dzieciństwa rozumianego jako zstępowanie w głąb siebie.

Przywołana przez Anę scena śmierci Anselma w ramionach kochanki sprawia, że widz odbiera zaistniałą sytuację, jako zbrodnię dokonaną przez kilkuletnie dziecko na bliskiej osobie. Dziewczynka przekona o swojej winie upatruje przyczyny śmierci ojca w dosypanej przez siebie do mleka trucizny. Mleko w wyraźny sposób łączy się z postacią matki, która duchowo patronuje popełnianym przez córkę zabójstwom. Poczucie winy powoduje, że Ana cofa się przed blaskiem światła a następnie zabiera ze sobą szklankę do kuchni. Za pomocą oczyszczającej właściwości wody i manipulacji ustawieniem naczyń młoda bohaterka usiłuje pozbyć się spoczywającego na niej ciężaru prawdy.

Elżbieta Królikowska określa Anę jako morderczynię, ale morderczynię szlachetną. Przejawia się to poprzez chęć wymierzenia przez dziewczynkę sprawiedliwości i unicestwienie tych, którzy nie pasują do wizji jej idealnego świata. Niezgoda Any wobec zła, cierpienia i choroby staje się przyczyną podania mikstury tym, którzy jej nie kochają. Najpierw ojcu a potem ciotce<sup>33</sup>. Poprzez zatrzymanie pudełeczka zawierającego „straszną truciznę”, które kazała wyrzucić jej matka, dziewczynka przypisuje sobie władzę nad życiem i śmiercią.

Gdy po dwudziestu latach Ana będzie próbowała znaleźć odpowiedź na pytanie, dlaczego chciała zabić swojego ojca, jedyną rzeczą, którą dobrze zapamiętała będzie to, iż była wówczas przekonana, że jej ojciec był odpowiedzialny za cały smutek ostatnich lat życia jej matki. Dorosła już Ana zwierza się, że będąc dzieckiem była przekonana, że był jedyną osobą, która spowodowała jej chorobę i śmierć<sup>34</sup>. Wydawać by się mogło, że mając kilka lat, mściła się na nim za wszystko, czego się dopuszczał – przede wszystkim za romanse pozamałżeńskie oraz niechęć i brak zrozumienia wobec matki.

Z chwilą, kiedy Ana wychodzi z propozycją „pomocy” przeniesienia się do wieczności swojej chorej i sparaliżowanej babci, widz ma okazję zaobserwowania niesamowitej, choć bezgłośnej afirmacji życia.

---

<sup>33</sup> E. Królikowska: *Śladami Buñuela. Kino hiszpańskie*. Dz. cyt., s. 142.

<sup>34</sup> Por. C. Saura: *Nakarmić kruki [Cria cuervos]*. [film]. Hiszpania, 1976, barwny. Edycja: Dolby Digital.

Świadomość utraty przez babcię wspomnień z czasów młodości sprawia, że dosięga ją chwila załamania. Jednak dzięki przywiązaniu do życia i umiejętności równego cieszenia się przeszłością i przyszłością chwila ta stanowi jedynie ułamek sekundy.

Sposób odbierania przez Anę rzeczywistości opiera się na utracie ukochanej osoby i wiążącą się z tym samotnością i wyobcowaniem. Przez pewien czas Ana górowała nad innymi ze swojego otoczenia, czując się od nich lepsza i silniejsza. Nie pozwalając w pełni odejść swojej matce, udało jej się zmniejszyć tęsknotę za nią. Dziewczynka przywoływała matkę w swojej wyobraźni, ciągle pamiętając jej bliskość, wyrażającą się poprzez utulenie do snu, opowiadaną bajkę czy zagranie ulubionej melodii na fortepianie. Później, po jej odejściu, liczne przedmioty i sytuacje pozwalały Anie na przywołanie okrucichów przeszłości i wkomponowanie ich w teraźniejszość.

Sytuacją, która stanowi bodziec do zagłębienia się w przeszłość i przywołanie obrazu zmarłej matki, jest scena przygotowań do pogrzebu ojca. Czesana przez Rosę – zaufaną służącą – dziewczynka przywołuje w pamięci doznane od matki pieczy, którymi ta obdarzała ją podczas codziennej toalety. Środek przekazu stanowi tutaj lustro. Według Emilia, bohatera *Ptaszka*, lustro „pochłania” część osobowości. Zwracana jest ona już w przetworzonej i zmienionej wersji<sup>35</sup>.

Lustro odgrywa w filmach Saury niebagatelną rolę. Służy podwojeniu bohaterów. Wizualną figurą stale powtarzającą się w jego utworach jest kobieta przed lustrem. W przypadku *Nakarmić kruki* to nie dorosłe kobiety, ale trzy siostry – Irene, Ana i Maitem, bawiące się w dom, odkrywają fascynujący świat kobiecości. Świetnie odwierciadła to scena sięgania z zapalą przez dziewczynki po puszek do pudru, szminki i tusze. Przyszlą rolę dziewczynek, rozumianą jako stwarzanie siebie dla innych, modeluje zapamiętany obraz matki przed lustrem.

Różne znaczenia niesie ze sobą, stale powracający w filmie, motyw włosów. Rytualne znaczenie w swoich filmach nadał Saura intymnej i bardzo czulej pieczy, jaką jest gest gładzenia włosów. Gestem tym Ana obdarza zmarłego ojca a także ciotkę, której, życząc śmierci, dosypała do mleka trucizny. Gładząc futerko Roniego, Ana również godzi się z jego odejściem. Czynność czesania włosów jest dla Any ważnym rytuałem. Niesie ze sobą znamiona niemalże świętości. Bohaterce bardzo trudno jest znieść fakt czesania włosów przez Rosę w dniu pogrzebu ojca. Do tej pory była to przecież domena ukochanej mamy. Przywołując motyw włosów, Saura odwołuje się do wody i kobiecości. W powiązaniu z kobietą woda symbolizuje śmierć. Poprzez odwoływa-

---

<sup>35</sup> Por. A. Helman: *Carlos Saura. We władzy dyspozytywu...* Dz. cyt., s. 180.

nie się do obrazu włosów hiszpański reżyser sygnalizuje główny temat swojego filmu, do których należy kobieta i śmierć.

W *Nakarmić kruki* odzwierciedleniem przygnębiającej atmosfery śmierci jest postać matki. W filmie wielokrotnie wspomniana jest śmierć, umieranie i umierający. Osobą, która często korzysta ze słowa „śmierć” jest matka dziewczynki. Później ten rytuał przejmie po niej Ana.

Mama Any widziana jej oczyma to kobieta zaniedbana, opuszczona i śmiertelnie chora. Niegdyś miała szansę na bycie świetną pianistką, ale wybrała małżeństwo tym samym rezygnując z jeszcze nie-zrealizowanej kariery. Choroba jest dla niej świetnym narzędziem szantażu wobec męża. Korzysta z niego nawet wtedy, gdy nic na nią nie wskazuje. Jej spazmatyczne domaganie się czułości nudzi męża, który nie dość, że ją odtrąca, to jeszcze romansuje z jej najlepszą przyjaciółką Amelią i korzystając z nadarzających się okazji molestuje służącą Rosę.

Podobną scenkę odegrają dziewczynki, wcielając się w rolę dorosłych i wypowiadając ich kwestie. Siostry poważnie angażują się w wymyśloną przez siebie zabawę. Nie ma ona już tylko charakteru bezmyślnego naśladownictwa. Zaczyna stopniowo oddawać przejmowane wzorce.

Warte uwagi są w tym miejscu spostrzeżenia Alicji Helman. Zauważa ona, iż dopełnieniem wielu filmów „rodzinnych” Saury jest występowanie w nich kochanek. Wypada także podkreślić za badaczką twórczości hiszpańskiego reżysera przedmiotowe traktowanie służących, ani młodych, ani tym bardziej pięknych, stanowiących jedynie doraźną możliwość zaspokojenia przez mężczyzn swoich erotycznych potrzeb<sup>36</sup>.

Anie bardzo trudno jest zaakceptować śmierć mamy. Z chwilą jej odejścia dopełnia się sieroctwo dziewczynki. Cięży ono nad nią już od chwili narodzin. Najpierw osierocił ją ojciec, niemogący pogodzić się z faktem, że zamiast wymarzonego syna na świat przyszła córka. Później niezdolna do karmienia noworodka matka powierza opiekę nad nim Rosie. Lęk związany z narastającą chorobą przyczynił się do pogłębiania się dystansu pomiędzy matką a córką. Mimo to Ana uważa, że rodzicielka ciągle nad nią czuwa, tyle że zmieniła swą postać. W odnalezieniu się w zaistniałej sytuacji pomaga dziewczynce jedynie magia.

Pragnienie zbliżenia się do matki akcentowane jest przez Bożenę Sycównę. Stwierdza ona, że poprzez noszenie przez Anę lalki na rękach, przewijanie jej i karmienie piersią ujawniają się kompleksy, lęki

---

<sup>36</sup> A. Helman: *Figury dyskursu rodzinnego*. W: *Ten smutek hiszpański. Konteksty twórczości filmowej Carlosa Saury*, Kraków, Rabid, 2005.

i niezaspokojone potrzeby dziewczynki. Widzowi, śledzącemu relacje matki i córki, wydawać się może, że mała nie zaznała od mamy wystarczającej czułości. Pojawiająca się w snach mama co prawda obdarza córkę pieczyotami. Mają one jednak znamiona cech rytualnych. Są, jak podkreśla Sycówna, nierealne<sup>37</sup>.

Do momentu odejścia matki, opowiadającej bajkę o Migdałce przy łóżeczku małej, dziewczynka naiwnie wierzy w swoją zdolność odbierania i dawania życia. Utrata zdolności przywołania obrazu matki stanowi dla Any największą tragedię dzieciństwa, wiążąc się jednocześnie z głębokim kryzysem dojrzewania i nagłym zniknięciem nierealności. Bajka o Migdałce, mimo iż taka sama, jest już opowiadana nie przez mamę a przez ciocię. Ta gwałtowna zmiana budzi w Anie agresję i nienawiść. Dziewczynka próbuje się jeszcze bronić poprzez wypowiedzenie wojny losowi i zastosowanie swojej „niezawodnej” broni – trucizny. Hiszpańskie przysłowie związane z tytułem filmu<sup>38</sup> znakomicie oddaje gorzkość sytuacji jaką spotkała Anę. Karmienie kruka zawsze pozostawi w psychice jakiś ślad.

W filmie ukazane są dwa pogrzeby, w których uczestniczy Ana. Religijny pogrzeb ojca i mieszczący się w sferze magii pogrzeb Roniego, świnki morskiej, którą opiekują się dziewczynki. Warto też zwrócić uwagę na zabawę dziewczynek w chowanego. Maite i Irene kryją się za drzewami. Panoramujące od drzewa do drzewa oko kamery jest tutaj jednocześnie okiem Any, która szuka ukrywających się siostr. Każda z odnalezionych siostr musi na rozkaz Any „umrzeć”. Dziewczynka po nasyceniu się tryumfem, szybko „zwraca siostrom życie”, klękając, splatając ręce i prosząc Boga: „Boże spraw, aby ożyły”<sup>39</sup>.

Podobna sytuacja ma miejsce podczas szukania ojca na prośbę matki. Także i tej scenie towarzyszy szukające oko kamery. Ojciec, namiętnie całujący Amelię, zostaje odnaleziony w zaroślach. Tym razem rozkaz – „umieraj!” wydany odszukanej osobie spełni się naprawdę – ojciec umrze.

Wkraczamy tutaj powoli w paraboliczność omawianej historii. Poprzez odmowę przez Anę pocałowania zwłok ojca podczas pogrzebu Saura wprowadza do stworzonej przez siebie rzeczywistości element krytyki politycznej. Niezmiernie istotna problematyka liberalizacji kraju oddana jest tutaj za pomocą spraw rodzinnych. Krytycy filmowi dostrzegli w prezentowanej przez Saure historii odniesienie do aktualnej sytuacji, panującej wówczas w Hiszpanii. Reżim generała Franco odzwierciedla postać ojca, który nie respektuje tradycyjnych wartości.

---

<sup>37</sup> B. Sycówna: *Nibylandie Carlosa Saury...* Dz. cyt., s. 5

<sup>38</sup> *Cría cuervos y te sacarán los ojos* (tłum. *Karm kruki, a te wydziobią ci oczy*).

<sup>39</sup> Tamże, s. 7.

Ukazane w filmie kobiety, przede wszystkim matka i babka Any, tkwiąc przy swoich tradycyjnych rolach, obrazują przesady, przyzwyczajenia i przeświadczenia charakterystyczne dla „starej” Hiszpanii<sup>40</sup>. Młode pokolenie tamtego okresu, podobnie zresztą jak Anę i jej siostry, cechowały: niepewność, pamięć, fatalizm i lęk<sup>41</sup>. Mimo to Irene, Ana i Maite reprezentujące w filmie nową Hiszpanię, starają się wydzwignąć ją z koszmaru przemocy i zbudować coś nowego. Pistolet, karabin i flaga legionu to tylko przedmioty, właściwie nieużyteczne, które trzeba sprzątnąć po zmarłym ojcu a tym samym pogrzebać pamięć o starej Hiszpanii. Ana jednak doskonale zdaje sobie sprawę z wartości broni, jaką posiada. Dotychczasowa trucizna nagle zamienia się w pistolet a Ana w bojowniczkę o wolność. Dziewczynka tylko w przenośni walczy o wolność kraju, tak naprawdę jej walka jest walką z ciotką o prawo do własnej indywidualności.

W sposobie odbierania przez Anę rzeczywistości dominują mechanizmy rządzące pamięcią. Charakterystyczne jest dla nich pozbawienie linearności a także segregacja pod względem kryterium problemowości. Istotną cechą fabuły *Nakarmić kruki* stanowi wybiórczość przywoływanych wspomnień. Dla młodej Any wszystko to, co rozgrywa się w jej wyobraźni odbierane jest przez nią jako realne. Sceną, w której wyraźnie daje się to odczuć jest rozmowa Any z Irene podczas pogrzebu ojca. Schodząc ze schodów, Ana zwraca się do starszej siostry i opowiada o tym, co zastała w sypialni rodziców: „Spałam spokojnie, gdy usłyszałam głosy. Kiedy weszłam do pokoju, zobaczyłam, że tata nie żyje. I wtedy pojawiła się Mama”<sup>42</sup>. Irene zdziwiona opowieścią Any przypomina siostrze: „Mama nie żyje, Ana”<sup>43</sup>.

Wyobraźnia Any podpowiadała jej jednak, że mama jest ciągle blisko. Wszystko wokół niej było takie jak wtedy, gdy mama żyła, ale żyła naprawdę, nie w wyobraźni dziewczynki. Nic nie uległo zmianie, nawet zawartość lodówki pozostała taka sama.

W filmie rozpoczynającym się nocą, szczególne napięcie buduje pierwsza długa i senna scena. Pozostaje ona w ścisłym związku z tym, co Ana opowiada Irene przed uroczystością pogrzebu ojca. Ojciec umierając, odchodzi do zaświatów. Wcześniej jednak zażywa ziemskich uciech z Amelią.

---

<sup>40</sup> A. Helman: *Figury dyskursu rodzinnego...* Dz. cyt., s. 78.

<sup>41</sup> Zob. J. Benet: *Encirenes*. Taurus, Madrid 1967, s.43-61.; J. Hopewell: *Out of the Past: Spanish Cinema After Franco*. British Film Institute, London 1986.

<sup>42</sup> Por. C. Saura: *Nakarmić kruki* [*Cria cuervos*]. [film]. Hiszpania, 1976, barwny. Edycja: Dolby Digital.

<sup>43</sup> Tamże.

Ważną rolę odgrywają wybrzmiewające z ekranu ostatnie słowa: „obudziłam się”. Podobna kwestia: „któregoś dnia Migdałka obudziła się w swoim łóżeczku”<sup>44</sup> wypowiedana najpierw przez mamę a potem ciotkę Any przerywa opowiadaną bajkę o Migdałce. Skrótom całego filmu można określić sen Irene. Nosi on znamiona koszmaru. Złoczyńcy w nim występujący chcieli ją uśmiercić, ale w kulminacyjnym momencie najstarsza z siostr obudziła się.

Cała historia wpisana jest w konwencję literacką, jaką jest oniryzm, który, jak podkreśla Bożena Sycówna, polega na: „zawieszeniu między rzeczywistością a marzeniem sennym”<sup>45</sup>.

Saura osiągnął w *Nakarmić kruki* mistrzostwo w posługiwaniu się oniryzmem. Poprzez zatarcie granicy rzeczywistości za pomocą przenikalności czasów (przeszłości, teraźniejszości i przyszłości) oraz zastosowanie jedności psychiki ludzkiej, oddanej za pomocą ciągłości snu, jawy i świadomości otrzymał ideał jednolitości. Hiszpański reżyser skorzystał również w swoim filmowym obrazie z roli snu, oddając tym samym śmiertelną rolę pełnioną przez Tanatosa będącego bliźniaczym bratem Hypnosa – boga snu.

## Bibliografia

\*

- Saura C.: *Nakarmić kruki* [*Cria cuervos*]. [film]. Hiszpania, 1976, barwny. Edycja: Dolby Digital.

\*\*

- Benet J.: *Encirenes*. Taurus, Madrid 1967, s.43-61.

- *Dzieci* – T. 1-2 wybór, oprac. i red. M. Janion i S. Chwin. Gdańsk, Wydaw. Morskie, 1988.

- Helman A.: *Carlos Saura. We władzy dyspozytywu*. W zbiorze: *Autorzy kina europejskiego*. Red. G. Stachówna, J. Wojnicka, Kraków, Rabid 2005. s. 177 i 179.

- Helman A.: *Figury dyskursu rodzinnego*. W: *Ten smutek hiszpański. Konteksty twórczości filmowej Carlosa Saury*, Kraków, Rabid, 2005.

- Hopewell J.: *Out of the Past: Spanish Cinema After Franco*. British Film Institute, London 1986.

- Kozielecki J.: *Koncepcja transgresyjna człowieka : analiza psychologiczna*, Warszawa, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1987.

- Królikowska-Avis E.: *Śladami Buñuela. Kino hiszpańskie*. Warszawa, Centralny Ośrodek Metodyki Upowszechniania Kultury, 1988.

- *Maski* – T. 1-2 / wybór, oprac. i red. M. Janion i S. Rosiek. Gdańsk, Wydaw. Morskie, 1988.

- Morin E.: *Kino i wyobraźnia*, Warszawa 1975.

- *Odmieńcy*: wybór, oprac. i red. M. Janion i Z. Majchrowski; Gdańsk, Wydaw. Morskie, 1982.

---

<sup>44</sup> B. Sycówna: *Nibylandie Carlosa Saury...* Dz. cyt. s. 12.

<sup>45</sup> Tamże.



- Ogorzałek K.: *Na granicy dwóch światów. Próba analizy twórczości filmowej Carlosa Saury*. Kraków, Oficyna Wydawnicza AFM, 2011.
- *Osoby* – wybór, oprac. i red. M. Janion i S. Rosiek; przygot. do dr. współpr. E. Graczyk et al. Gdańsk, Wydaw. Morskie, 1984.
- Sycówna B.: *Nibylandie Carlosa Saury. O filmie „Nakarmić kruki”*. Kraków, ZTiKF, 1979.